



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Citation for published version:

Huang, X 2009, ' ', *Dianying xinshang xuekan* , vol. 27, no. 2, pp. 161–175.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Dianying xinshang xuekan

Publisher Rights Statement:

© Huang, X. (2011). . *Dianying xinshang xuekan* , vol. 27, no. 2 (Spring 2009): 161–175.

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



106 編輯室報告

專題

重返巴贊

108 一個基本需求

尚一米樹·佛若東(Jean-Michel Frodon) 作
陳儒修 譯

112 巴贊的反現實主義

一個批判性的檢討
汪煒 作

125 從台灣電影觀看巴贊寫實主義理論

陳儒修 作

137 電影寫實主義的轉向

從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」
到當代亞洲電影(蔡明亮、賈樟柯、
魏拉希沙可)的再創造
孫松榮 作

161 中國第一？

《難夫難妻》與它的「經典化」
黃雪蕾 作

176 評《在電影思考的年代》

葉月瑜 作

178 2008年華語電影研究文獻彙編

邱詩淳、施君涵、葉軒晨、陳儒修 整理

188 《華語電影學刊》第3.1期摘要

第136期學刊更正啟事：

封面期數更正為第二十六卷第四期

目次頁編輯助理更正為王湘雯

封面圖片來源：安德烈·巴贊(1918-1958)，電影筆記出版社提供

電影欣賞學刊 一年兩期：一至三月，七至九月

■發行人兼總編輯／李天璣 ■編輯委員會召集人／林建國 ■副召集人／沈曉茵、吳琮慈 ■編輯委員／林文淇、林志明、陳儒修、
葉月瑜、劉永皓、盧非易 ■執行編輯／龍傑娣 ■編輯助理／王湘雯、王怡琄 ■封面設計／葉正亮 ■美術編輯／葉正申 ■發行所／國家電影資料館
■地址／台北市青島東路7號4樓 ■電話／02-2392.4243~4 ■傳真／02-2392.6359 ■e-mail / fa@mail.ctfa.org.tw ■http://www.ctfa.org.tw
■郵撥／18448199 ■戶名／財團法人國家電影資料館 ■印刷／崎威彩藝有限公司 ■登記證／行政院新聞局局臺誌字第3520號
■中華郵政北臺字第785號執照登記為雜誌類 ■國內總經銷／高見行銷股份有限公司(02)2668.9005・2668.6220(F)
■ISSN／977-1018-3566 ■出版日期／中華民國九十八年三月三十日

中國第一？

《難夫難妻》與它的「經典化」

黃雪蕾 作

摘要

《難夫難妻》(編劇：鄭正秋，導演：張石川、鄭正秋，亞西亞影戲公司1913年出品)是「中國第一部故事短片」，在中國電影史學界，這是一個被普遍接受的說法。然而涉及該片放映的歷史資料顯示，影片的拍攝者從未將該片看作「中國第一」，民國時期發表的電影史文章也基本無此說法。那麼，在何種意義上《難》片可以(或不可以)被冠以如此稱號？它是如何以及為何在中國電影史學建構的過程中被「經典化」的？這部影片產生和傳播的歷史狀況究竟是怎樣的？通過對這些問題的探索，本文試圖呈現「中國電影」在源頭上的發生形態，以及在歷史建構過程中被呈現和闡釋出來的不同內涵。

關鍵字：《難夫難妻》、中國第一部故事短片、修正史學

China's First Feature? The Canonization of *The Difficult Couple*

By Xuelel Huang

Abstract

It has been widely accepted that *Nanfu nanqi* (*The Difficult Couple*, Scr. Zheng Zhengqiu, Dir. Zhang Shichuan, China Cinema Company, 1913) was "the first Chinese fictional film." This paper calls this assertion into question by support of solid evidence collected from a wide range of primary materials. The focal questions addressed in this paper include: In which sense can(or cannot)the film be labelled as "China's first feature"? How and why has it been "canonized" in the existing historiography? Under what historical circumstances was the film being produced and distributed? In so doing, this study devotes its effort to revisionist historiography, attempting to correct a number of factual mistakes resulting from, among other things, ideological biases. Further, it seeks to redress the imbalance between an abundance of textual studies and the relative scarcity of contextual and historical explorations in the recent scholarship of Chinese cinema.

Key words: *The Difficult Couple*, China's first fictional film, revisionist historiography

1913年9月27日,《申報》第十二版右下角刊登了一則題為「請看上海戰爭活動影戲:亞西亞影戲公司假座新新舞台,開演從來未有之中國影戲」的廣告(見圖1),內容如下:

亞西亞影戲公司佈告:

活動影戲為歐美電學大家所發明,然其攝影片莫不選擇各國風景及社會情形,千奇百怪,無所不有,以為流行全球,交換智識。年來輸入中華,觀者同聲贊美,至於中國之種種特色,從未攝入影片,引以為憾。本公司有鑒於此,爰將最近淞滬戰事暨社會新劇攝影製片,先行試演,以飽滬人士眼福,所有二大特色詳列於後:

特色(一)淞滬戰事

上海為萬國通商巨埠,製造局及吳淞炮台兩處劇戰月餘,商務前途大受影響,以故寓滬西商極端注意,咸謂兩方面之戰爭較武漢起義時尤為猛烈,洵為中國空前絕後轟動全球之大紀念。本公司特派寫真專家,冒險親赴戰地,攝取各種慘狀如:槍炮之猛烈,兵艦之助戰,百姓之逃難,租界之防兵,製造局攻守,軍官之肖像,民房店鋪之延燒,流彈之傷人,紅會之救護(護),吳淞之戰圖等,纖毫無遺,大費手續,製成活動影片。本公司珍如拱璧,不肯示人,且美大總統威爾遜君來電催索,即欲攜歸美國為光學界放一異彩,嗣因各界來函要求一觀真相,故特請在申先行試演,以答諸君之雅意焉。

特色(二)改良新劇

本公司前次厚資聘請新民主諸君扮演中國戲劇如家庭新劇《難夫難妻》,滑稽新劇《三賊案》、《風流和尚》、《橫街直撞》、《賭徒裝死》等齣,無不惟妙惟肖,盡善盡美,目睹斯劇

定必拍手叫絕,較之舞台演戲有過之無不及,此中國演劇攝入影片,洵為海上破天荒之第一次也。茲定於八月念九日假座新新舞台開演三日,屆時務請紳商軍學各界閨閣名媛惠顧。如此千載難逢之好機會幸弗交臂失之。(註1)

在中國電影史的傳統論述中被稱為「中國第一部故事短片」的《難夫難妻》(下簡稱《難》)頗不起眼地在這則廣告上初次亮相。(註2)從廣告的佈局來看,顯然,該片並未有意識地以「中國第一」的姿態登場,它和四部滑稽笑劇以相同字號並置在一起,而廣告的標題和內容分配都突出「上海戰爭活動影戲」——記錄1913年夏討袁「二次革命」中發生在上海的激戰。那麼,在何種意義上《難》片可以(或不可以)被冠以如此稱號?它是如何以及為何在中國電影史史學建構的過程中被「經典化」的?這部影片產生和傳播的歷史狀況究竟是怎樣的?這些問題將是本文探討的核心。本文第一部分將利用期刊報紙等原始材料來梳理《難》片生產和傳播的史實,試圖盡可能修正因意識形態等因素所導致的歷史敘述的偏差,真實還原中國電影萌芽期的生態環境,第二部分將分析不同時期的電影史文本來考察它的「經典化」過程,並通過比較1914年和1956年兩個版本的影

圖1(來源:《申報》1913/9/27:12)

請看上海戰爭活動影戲

亞西亞影戲公司假座新新舞台開演

從來未有之中國影戲

日期:九月廿九、三十、三十一日 晚八時開門九時開幕

亞西亞影戲公司佈告

上海戰爭活動影戲,係本公司特派專家,冒險親赴戰地,攝取各種慘狀,製成活動影片。本公司珍如拱璧,不肯示人,且美大總統威爾遜君來電催索,即欲攜歸美國為光學界放一異彩,嗣因各界來函要求一觀真相,故特請在申先行試演,以答諸君之雅意焉。

特色(一)淞滬戰事

上海戰爭活動影戲,係本公司特派專家,冒險親赴戰地,攝取各種慘狀,製成活動影片。本公司珍如拱璧,不肯示人,且美大總統威爾遜君來電催索,即欲攜歸美國為光學界放一異彩,嗣因各界來函要求一觀真相,故特請在申先行試演,以答諸君之雅意焉。

特色(二)改良新劇

本公司前次厚資聘請新民主諸君扮演中國戲劇如家庭新劇《難夫難妻》,滑稽新劇《三賊案》、《風流和尚》、《橫街直撞》、《賭徒裝死》等齣,無不惟妙惟肖,盡善盡美,目睹斯劇

價目:夜場一元,日場五角,兒童半價

片故事梗概，來探討電影史著加之於該片以「反封建」的社會意義的合理性。

自第一部中國電影史通史《中國電影發展史》(程季華等主編)於1960年代初問世以來，無論在中國大陸還是海外，通史類的電影史著總體上多沿用該作的敘述框架和基本史料，儘管也存在或多或少的修正、補充或反駁。(註3)在近年來的中國電影史學界，有一部分學者致力於「修正的史學」(revisionist historiography)的書寫，通過對原始史料的進一步挖掘，對《發展史》中提出的並被普遍接受的某些論斷提出反駁或商榷。(註4)本文對《難》片的個案考察，可視為在這一研究方向上的一個努力。

就方法論而言，1980年代以來，西方學界的中國電影史研究以「文本分析」為主流，或者在各種「後現代主義」的理論話語中展開敘述。(註5)這些研究挖掘了中國電影的豐富層面，並將其納入了西方人文學界熱門的理論框架之中，但另一方面，這樣的方法指導下的研究往往並不重視史實的考證，導致某些論述是建立在不準確的二手材料或某些普遍接受但經不起事實推敲的論斷之上。(註6)在西方，電影研究經過早期多年的努力，在史實建構方面已經有了相當厚實的基礎。但在中國電影史研究中，史實建構比較薄弱，仍有許多有待揭示和修正的問題。而在以往的電影史敘述中被「誤讀」或「遮蔽」這一事實本身，其背後往往隱藏著更深的政治或文化動因。這一問題事實上並非侷限於中國電影史研究領域。漢學家伊懋可(Mark Elvin)指出，在涉及中國歷史的問題時，即便「巨匠」(giants)如馬克斯·韋伯(Max Weber)和費爾南·布勞岱爾(Fernand Braudel)的著作中也出現過一些「事實性錯誤」(empirical errors)。因此他認為，「重構事實故事」(the reconstruction of factual "stories")和「客觀澄清事實」(the unsentimental clarification of what it is)，仍舊是理論學者和漢學專家的首要任務，在此基礎上方可進行更廣泛的問題探討(Elvin 169)。從這樣的背景出發，本文擬在研究路徑上

藉助傳統史學方法，重在原始資料的使用和史實的考證，以期揭示為上述研究方法所忽視的問題。

一、《難夫難妻》的誕生和亞西亞影戲公司

有關《難》片和亞西亞影戲公司(China Cinema Company, 註7)的歷史，不同的回憶錄、雜文和史著提供了很多版本的敘述，不同版本之間存在著或多或少的差異。本文的原則是盡量使用同時代的史料，並與後代的材料進行比對，以期還原盡可能符合真相的歷史。

《難》片攝製於1913年，由亞西亞影戲公司出品，這是一個普遍接受並得到史料證實的事實(如上引之廣告)。亞西亞影戲公司由美籍商人布拉斯基(Benjamin Brodsky, ca 1875-1955)於1909年在上海設立，他在上海和香港等地拍攝了幾部短片之後，1912年左右將該公司售於上海的美國商人依什爾(Yashell)和薩弗(T. H. Suffert)(程季華，16；程樹仁，1324；鄭君里，1388)。事實上，布拉斯基在中國的活動可能不止於此。據1916年的《洛杉磯時報》報道，他十年前曾帶著一架老式愛迪生放映機和四、五十捲電影拷貝來到中國，在中國內地放映並拍攝影片，建立了很多影院，並在香港和上海建立了兩個製片公司。他在中國攝製的影片*A Trip Through China*(廣告上給出了片名的中文翻譯：《經巡中國》)於1916年11月11日在洛杉磯的Majestic Theatre首映，之後又在紐約放映(Kingsley, 10 Nov 1916: II 3, 17 Dec 1916: III 1)。

依什爾和薩弗接盤亞西亞公司之後，據張石川(1890-1953)的回憶，他們預備在中國拍攝幾部影片，因為「他們跟我原來就認識，所以一找找上了我」(1944: 43; 1935: 401)。而據1914年的《新劇雜誌》介紹，是兩位西人的翻譯杜俊初牽線找到張石川(當時名為張蝕川)和他的舅舅經營三，準備合作拍中國影戲(義華)。孰是孰非實難考證，可以肯定的是，張石川當時正在他的兩位

舅舅經潤三和經營三的提攜下做事，兩者都是上海活躍而有權勢的買辦商人，張石川有機會結識兩位美國人及其翻譯都在情理之中。（註8）

「因為是拍影『戲』，自然就很快地聯想到中國固有的舊『戲』上去。」這是張石川接下任務之後自然的想法，所以找到了朋友鄭正秋（1889-1935）作為合作者（張石川，1935：401）。鄭正秋是當時戲劇界的活躍分子，從1910年11月26日在《民立報》發表戲評開始，他先後擔任《民立畫報》、《民權畫報》等副刊編輯，負責撰寫戲評，並於1912年11月9日起自辦《圖畫劇報》（木子：96；《鄭正秋先生小傳》）。根據鄭正秋的回憶，張來找他實則有一個具體原因，依什爾等看了新舞台賣座極盛的戲《黑籍冤魂》，想把它拍成影片，因鄭與新舞台的主事者夏月珊等相熟，故託他約見夏等商討合作計，但最後因為價錢不合而作罷。薩弗等遂變計，托張另請演劇人才，自編戲劇來演，張邀鄭合作（鄭正秋：398）。

張石川、經營三、杜俊初和鄭正秋於是組織新民公司，為亞西亞公司負責拍片事宜（義華；周劍雲，1922；鄭君里：1389；何秀君：111）。根據圖1廣告，影片以亞西亞名義發行，未提及新民公司，但新民公司的存在當沒有疑問，中國近代戲劇史上著名的新民社即由此演變而來（後文將詳述）。公司成立之後，演員是關鍵。關於演員來源，有兩種說法，一，以義華和徐恥痕為代表，演員是張石川從寧鎮（張的家鄉）招聘來的新劇家，徐還強調，因為滬人多迷信，視攝影為不祥，而鄉人易欺（義華；徐恥痕：1326）。中國人視演出影戲為不祥的迷信觀念在上引之《洛杉磯時報》的報道中也被強調。第二種說法，以鄭君里為代表（來源是鄭正秋的演說），「內地職業化的學校劇團演員楊潤身、錢化佛等十六人來滬，遂成亞西亞基本演員」（1389）。據譚春發，鄭正秋曾在其主辦的《圖畫劇報》上刊登招聘啟事，錢化佛等便應聘進入新民公司（230-231）。張石川在回憶錄裡也提到演員為「半職業半業餘的新劇家」，但未告知來源（1935：401）。究竟哪

種說法更符合歷史真實已很難考證，筆者傾向於第二種。因為亞西亞公司中輟之後，是鄭正秋把這批生活無著落的演員組織起來成立新民新劇社，若是張石川聘來的人，似乎理由由他負責。此外，前一說法出自《新劇雜誌》，此雜誌由張石川、經營三和杜俊初創辦於1914年5月，此時，他們組織的民鳴新劇社正和鄭的新民社處於激烈競爭之中，也就是說，《新劇雜誌》的觀點可能帶有一定偏頗，而多強調張石川的貢獻。（註9）

至於劇本和攝製方式，根據鄭正秋，「[我]馬上編成功一部《難夫難妻》的社會諷刺劇，就由我和石川聯合導演，我擔任指揮男女演員的表情和動作，石川擔任指揮攝影師鏡頭地位的變動」（398）。這一說法與張石川的回憶吻合，張提供了更多拍攝細節，比如，攝影機擺好之後，演員就在鏡頭前如舞台上一般做戲，直到200尺一捲的膠捲拍完，續拍的時候，在前面停頓的地方接續下去。鏡頭是不動的，永遠一個「遠景」。因為沒有場記、服裝等人員，還會發生同一場戲，在第二天拍攝的時候，兩個演員服裝對換的笑話（1935：402；1944：45）。其中的演員之一錢化佛在1950年代的回憶錄中提供了更多細節。拍攝時間在1913年夏，地點在上海香港路5號洋房內，在空地上墊高一尺多，鋪著地板，上面用白布篷幔遮蓋，便算是攝影場。佈景很簡陋，牆壁是木板搭的，壁上的衣鉤、鐘等是畫出來的，有些新式几椅，租價太大，便託紮紙店紮束。外景多在郊區一帶拍攝，一個劇本四五天便可拍成（1455-6）。（註10）攝影師則由西人擔任。（註11）

鄭正秋導過一部戲之後，就由銀幕生活轉到舞台生活（398）。這部戲無疑就是《難》片。根據義華，「月餘影片盡，會二次革命起，上海有戰事，因以輟演。」（註12）在輟演之前，既然時間有一月餘，按錢化佛所述的拍片進度，應該不止拍攝《難》一片，上引廣告中的其他短片，《三賊案》、《風流和尚》、《橫衝直撞》、《賭徒裝死》和《上海戰爭》新聞片，以及1913年11月1日起在歌

表1：亞西亞影戲公司出品目錄

片名	又名	出處						
		申報廣告 1913.9- 1914.7	瘦月 1914	管大 1921	徐貽痕 1927	鄭君里 1935	錢化佛 1956	程季華 1962
難夫難妻	洞房花燭	•	•			•	•	•
活無常	新娘花轎遇白無常	•	•		•	•	•	•
五福臨門	風流和尚	•	•		•	•	•	•
二百五白相城隍廟					•	•	•	•
一夜不安							•	•
殺子報	家庭血	•		•	•	•	•	•
店夥失票					•	•	•	•
腳踏車闖禍	橫衝直撞	•	•		•	•	•	•
打城隍				•			•	•
三賊案		•	•					
老少易妻		•	•					•
賭徒裝死	死人偷洋錢	•	•					•
新茶花								•
莊子劈棺					•	•		•
貪官榮歸					•	•		•
滑稽偵探(瘦)	瞎子捉姦(管)		•	•				
滑稽愛情			•					
熊嚇人			•					
慧兒			•					
救女得妻			•					
頑僕戲主			•					
滑稽決鬥			•					
孤兒恨			•					
苦力人發橫財			•					
蝴蝶夢				•				
長阪坡					•	•		
祭長江					•	•		
上海戰爭(新聞片)		•						•
西湖風景(風景片)		•						
合計		10	16	4	10	11	9	15

說明：

1. • 表示在此資料中提及的片目。
2. 《中國電影發展史》目錄中提到，《打城隍》又名《三賊案》，根據錢化佛和瘦月提供的影片內容簡介，兩者是不同的影片。
3. 不排除列出的片目中有重複的影片(不同資料使用不同名字)，但沒有確鑿證據的前提下，把所有不同名字的影片都列入。
4. 布拉斯基拍攝的影片未列入此表(在美國開映的 *A Trip Through China* 並未以該公司名義發行，其他影片無確鑿證據。)

舞台放映的《老少易妻》、《活無常》等，應該都是在1913年夏天這段時間完成的。(註13)

新民公司停頓，十六位新劇演員生活無著，「正秋為了解決這些落魄的同志的生活，在三馬路寶安裡組織了新民新劇研究所，供給了全體十六人的膳宿」(周劍雲，1944: 34)。該社第一次公演在1913年9月5日，博物院路外國戲園愛提西(即ADC)，演出鄭正秋編劇的《苦丫頭》、《奶娘怨》等六出新劇，共兩天。因票價昂貴等原因，觀者寥寥。正式以新民演劇社名義進行的演出在1913年9月14日，謀得利戲院，劇目為《惡家庭》等，此後逐漸贏得了觀眾和輿論的支持。之後一年多時間裡，新民社幾乎每日都有演出，直到1915年1月中旬並入民鳴社為止(《申報》1913/9/3:12; 1913/9/14:12; 瀨戶宏)。新民社的成功，一般史家都認為直接推動了新劇在1914年左右的空前繁盛，史稱「甲寅中興」(葛一虹: 26; 馬二先生)。1913年11月28日，經營三和張石川等主持的民鳴社即在此浪潮中成立，成為新民社的直接競爭對手之一。

大約就在此時，據管際安，「[1913]冬天，亞細亞公司影片(筆者註：即膠片)續到，再由經營三、張石川出面管理，重複攝取影片，一面組織民鳴新劇社前後兩次攝成十餘本影戲，大半是屬於滑稽性質，比較的略有情節的就是《殺子報》《蝴蝶夢》一類的舊劇」(1314)。放映廣告也顯示，《殺子報》於1914年1月11日上映，1月29日的民鳴社廣告強調加演「外國新到、中國新拍活動影戲」(《申報》1914/1/10:12; 1/29:11)。可以推測，在1913至14冬間，亞西亞從國外重新運來了膠片以及電影拷貝以供放映。此外，他們還拍攝了一些風景片，如5月8日開始加演最新拍攝的「西湖十八景活動大影戲」(《申報》1914/5/8: 12)。

綜上所述，亞西亞公司的出品實際上有兩個拍攝時段，第一階段為1913年夏，鄭正秋參與工作，完成的影片即上述《申報》廣告中的八部(可能還有廣告中未列出的)，第二階段為1913年末

至1914年上半年，拍片工作由張石川負責，表演者當然就是他組織的民鳴社新劇演員。1914年7月出版的《新劇雜誌》曾列出十六部短片及其內容簡介，並介紹說，「亞西亞影片公司所製各種影片皆民鳴新劇社著名人物所扮演，開中國影戲片之先河，現假湖北路中舞台開演。」文末表示「影片尚有，俟後續登」(瘦月)。因《新劇雜誌》未繼續辦下去，準備「俟後續登」的片目便不得而知。值得注意的是，有關亞西亞公司的出品，很多史料均有提及，多寡不一，而這份資料是迄今為止所見包含片目最多的(16部)，就其出處來看(民鳴社社員所辦)，顯然亦比較可信。《中國電影發展史》的目錄中列出15部，其主要參照來源是錢化佛的回憶錄(9部)以及徐恥痕、鄭君里等的早期電影史，其他早期史料中也有提及該公司出品，表1把不同資料中提及的片目綜合在一起，共有28部之多。

拍攝完畢之後，影片在何處放映？多數史料都提到，這些短片因為質量低劣，西人所辦的電影院不接受，只能在民鳴社演出文明戲時插播幾段(管際安: 1314; 徐恥痕: 1326; 程季華: 23; 何秀君: 113)。至於具體的細節，則往往語焉不詳。1913-14年間，上海的電影院有西班牙人雷瑪斯(A. Ramos)主持的虹口(Hongkew，創立於1908年)、維多利亞(Victoria, 1909)，葡萄牙人郝思倍(S. G. Hertzberg)的愛普廬(Apollo, 1910)，英國人林發(A. Runjahn)的愛倫(Helen, 1913)，日本人創辦的東京活動影戲園等(上海通社: 533-4)。愛普廬等「收拾得很精緻，但是代價很貴，中國人去的很少」(管際安，1314)。但愛倫和東京的觀眾以中國人為主，票價並不貴，而且放映的外國短片，從片名來看，大概也以新聞片和滑稽片居多。(註14)亞西亞影片放映場所的選擇，實有其他因素起作用。

首映地點是黃楚九辦的新式戲院新新舞台。自從1908年夏月潤兄弟在南市創辦上海第一個中國人經營的西式戲院新舞台之後，類似的西式戲院紛紛創設，新新舞台便是其中之一。這些劇院

以演出中國傳統戲劇(包括新劇)為主,以本土觀眾為主要顧客群(傅謹:20-21)。《上海戰爭》及《難夫難妻》等影片於1913年9月29日晚上九時首映,30日和10月1日兩天分別放映日夜兩場,日場(14:00)票價分1、2、3、5角四種,夜場(21:00)2、3、7角和1元,幼童減半,僕票1角。這個定價略高於當時的傳統演劇和電影的票價。位於美租界乍浦路的東京活動影戲園9月27日上演《普法大戰影戲》、《百代新聞》等,票價是1、2、3角,新民新劇社在謀得利的演出日戲票價1、3、5角,夜戲2、4、6角,第一台蓋叫天等演出傳統京戲,日戲1、2角,夜戲2、3、5、6、8角,檔次稍低的鏡花戲園演出京戲,日戲僅1角,夜戲1、2、3、4角(《申報》1913/9/27:12)。

為了這次首映,亞西亞公司在宣傳上頗為盡心。從9月27日至10月1日,《申報》頭版均刊登有小廣告,上書「看!看!看!空前絕後之上海戰爭活動影戲」,並繪製西洋魔術中的小丑形象以點綴。內頁的戲劇廣告版則刊登如圖1之詳細介紹。同樣的廣告也於9月28日至10月1日期間在《新聞報》刊登。至於觀眾反響如何,遺憾的是,筆者所見的資料均未能反映這一點。《申報》「自由談」中的不定期欄目「劇談」在這一時期經常刊登關於新民社新劇的戲評,(註15)但在9月29日至10月4日這段時間,沒有「劇談」欄目,也沒有關於這些影片的評論文字見諸「自由談」。可以推測,「影戲」在當時人們的觀念裡仍帶有雜耍性質,是「遊戲之道」,(註16)並未引起如「自由談」主要撰稿人王鈍根、丁悚等類型的文人的注意,或者即便注意到了,也不覺得值得寫「影評」。

從11月1日起,這批短片開始在法租界歌舞台上映,票價降為日場1、3、5角,夜場2、4、6角,片名為《製造局戰事》、《難夫難妻》、《橫衝直撞》、《老少易妻》和《活無常》,十天後廣告強調更換新片,但未列出片名。11月28日,張石川等主辦的民鳴社開幕,歌舞台的主要任務便改為演出新劇,「活動影戲」成為加演的節目(《申

報》1913/10/30:9; 11/2:11; 11/28:12)。1914年3月10日,民鳴社遷到地處市中心的大新街中舞台,不知何故暫時中止放映影戲,直到4月22日開始,重又加演「亞西亞公司最新中國活動影戲」(《申報》1914/3/9:11; 4/19:12)。

除了在民鳴社演劇中加映之外,這些影片,或出現於青年會(YCMA)作會場之餘興,或在一些三流小影院放映。後來,攜片至廣東香港等處開映,又運到南洋群島,營業效果比上海好(徐恥痕,1326;何秀君,113;管際安,1314;錢化佛,1456)。瘦月在介紹這些短片的文章中說,「聞各國同業派人來申購取者絡繹不絕。我國新劇諸鉅子從此不但現身說法於國內,且可分身遍於五大洲,誠空前之創舉也。」當然,考慮到這篇文章的出處,瘦月的說法顯然有誇大其詞之處,但基本事實可能沒錯,這些影片應該確實在南洋等海外放映過。更有文章提到,「某國人挾以之美,聞頗受人歡迎,獲利不少」(管大,1311)。考慮到當時美國商人在中美之間貿易往來的狀況,這也不是不可能發生。1914年夏一戰起,德國膠片斷貨,亞西亞公司便宣告結束。但這些影片此後偶爾還在一些小影院零星放映。遲至1923年3月,當張石川、鄭正秋等組織的明星影片公司推出其第一部長片《張欣生》之際,在同期的一則《申報》廣告上,我們可以看到《老少易妻》、《死人偷洋錢》、《風流僧人》(應該就是《風流和尚》)等在閘北影戲院放映,廣告詞稱它們為「中國自製第一影片」(《申報》1923/3/23:17)。

以上通過史料一定程度重現了《難》片產生和傳播的歷史狀況,回答了本文開頭提出的問題之一。在1913年中外貿易活躍的條約口岸上海,亞西亞的成立不足為奇。拍攝希望吸引本土觀眾的影戲,西方人通過張石川等「買辦」找到鄭正秋等戲劇家合作同樣十分自然。而鄭、張等或前或後都從事與新劇創作和經營有關的事業,使這批電影無論在內容、演員和放映場所等各個方面,都與新劇緊密相關。既然在中國話劇史的傳統敘

述框架中，新劇在「文明戲」的名字下名聲不佳（歐陽予倩，48-66），這批最早的電影中的絕大多數被貶為「低級無聊」也是勢不可免。但必須注意到，這批電影與同期的西方電影在題材和形式上均有類似之處。此時，即便在西方，電影也還未脫離遊戲和雜耍的初期形態（Abel）。對其過分苛責是不公平的。它們只不過是一個商業環境裡的文化消費品，而且在這個意義上，所有的28部（應該有更多）影片都是平等的。事實上，後來的歷史卻單獨挑出了其中的一部——《難夫難妻》，稱其為「中國第一部故事短片」，並賦予其特定的社會意義。下文將詳細探討這一問題。

二、《難夫難妻》的「經典化」

從上文講述的故事中不難發現，影片創作者並未有意識突出《難》片，將它與其他所謂「低級無聊」的短片區別對待。如本文開頭所述，亞西亞公司刊登的廣告，無論是頭版和內頁，都強調「上海戰爭活動影戲」，從廣告內容來看，他們採取這一策略原因有二：一，淞滬戰事影響上海商務前途，引起「寓滬西商極端注意」，事關重大。有趣的是，這一立論強調「西人」的視角；二，突出電影的媒介特徵——「寫真」，並用大號字體詳細羅列戰爭的情形（尤其是慘狀）：「槍炮之猛烈，兵艦之助戰，百姓之逃難，租界之防兵，製造局攻守，軍官之肖影，民房店鋪之延燒，流彈之傷人，紅會之救護，吳淞之戰圖」（參見圖1）。這些帶有「聳人聽聞」（sensational）意味的描述，暗示了廣告投放者心目中它們對觀眾可能的吸引力。（註17）而對於《難》片，除加之定語「家庭新劇」外，未作任何特別說明。從字號來看，與其他幾部「滑稽新劇」處於同等地位。在後來的放映中，如11月2日的廣告（見圖2），也是突出《製造局戰事》，《難》同樣是與其他笑片以同等字號並列。1923年3月廣告中，稱之「中國自製第一影片」的系列，也沒有包括《難》片。

1949年之前發表的有關中國電影史的文章中，就筆者所見的範圍，並沒有將《難》稱為「中

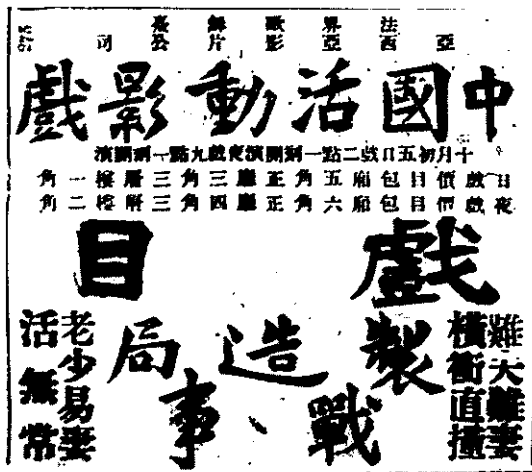


圖2（來源：《申報》1913/11/2:11）

國第一部故事短片」的說法。在中國第一本電影專業雜誌《影戲雜誌》（顧肯夫等創辦於1921年4月）上，管大提到亞西亞公司為「中國影戲專組公司之始」，但「所攝各戲，大半無意識者，如舊劇中之滑稽戲……」，至於《難》片，則隻字未提（1311）。周劍雲也強調攝中國影戲首創第一的是鄭張等組織的新民公司，攝了幾本「不甚完美」的「新戲」（1922）。同樣，沒有把《難》單列出來。

1922年6月，由上海世界書局出版的《新聲雜誌》刊出一篇《紅粉骷髏》的影評，文章開首回顧中國電影的歷史，撰述如下：「中國人自製之影戲倡始於亞西亞公司，時在民國二三年間，其所攝者皆滑稽劇，亦間有長至六七本者，如《殺子報》、《惡家庭》等。演員均新劇界人，佈景亦因陋就簡，謬妄草率，惡劣不堪，只能目為一種不開口之新劇而已」（一影）。此中非但沒提《難》，而且還提供一個資訊，《殺子報》等的長度可能要長於《難》（4本）。

1927年出版的兩本重要的電影史文獻，程樹仁《中華影業年鑒》和徐恥痕《中國影戲大觀》也均沒有提到《難》片。前者只指出新民公司「攝了幾本錢化佛楊潤身等十六人所演之新戲」（1324），後者提到該公司「最初開攝者，為《二百五白相城隍廟》，由錢化佛主演，片長千餘尺，內容注重滑稽，無所謂情節者」。此外他還列出了其他幾

部影片的名字，《難》不在其列(1326)。

1930年代有兩篇重要的電影史論文，穀劍塵的《中國電影發達史》和鄭君里的《現代中國電影史略》。前者有專門一節討論「中國第一個攝制影片的公司」，引述了周劍雲《影戲概論》、《中國實業志(江蘇省)》、萍父《中國國產影戲業述聞》等當時的資料，而這些記載中都沒有提到《難》(1361)。只有在鄭君里的論文中提到，新民公司「最初的出品是鄭氏編劇張氏導演的《難夫難妻》等劇。」在後文，鄭把1913年的亞西亞出品歸納為「一部分仍是『改良舊劇』(如《殺子報》、《莊子劈棺》)，而大部分是以文明戲所開拓的近代化的演劇形式為基礎的滑稽電影(《二百五》、《店夥失票》、《新娘遇白無常》、《腳踏車鬧禍》、《貪官榮歸》)」(1389-90)。但他沒有特別舉出《難》片(根據他的這一歸類法，《難》應該屬於後者)。

1935年，鄭正秋在《明星半月刊》上發表《自我導演以來》，回顧自己1913年第一次擔任「導演」，稱《難》為「社會諷刺劇」。除此之外，沒有對此片多花筆墨。1940年代散見於報刊雜誌的電影史文章，多半是前述資料的翻版。如楊德惠發表於1940年的文章指出亞西亞「最初的出品，為鄭正秋、張石川聯合導演的《難夫難妻》，劇情對社會頗有諷刺」(1434)，從措辭來看，顯然是引用鄭正秋的上述回憶錄。連載於1948年《青青電影》的於君的《中國電影史記》未提及《難》，對亞西亞歷史的陳述也存在基本錯誤。(註18)

正式將《難》片定義為「我國第一部故事短片」，應該是程季華等於1960年代初編寫完成的《中國電影發展史》，他們把《難》片的意義歸納為兩點：一，之前的影片攝製，是記錄景物和戲曲片斷，而此片「畢竟有了故事情節」；二，它「接觸了社會現實生活的內容，提出了社會的主題。這在普遍把電影當作賺錢的工具和消遣的玩意的當時，是可貴的。」此外，「通過一對青年男女在封建買賣婚姻制度下的不幸，以諷嘲的筆觸抨擊了封建婚姻制度的不合理，就更值得珍視了」(18-

19)。此後的電影史著作或論文，多沿用這一說法，《難》片在中國電影史上的地位便正式確立。如杜雲之的電影史，雖然在意識形態上同程作多對立，但對《難》片的評價則如出一轍：「《難夫難妻》在我國電影史上是第一部有情節的故事短片，」「且影片內容接觸了社會的現實生活問題，對舊式的婚姻制度加以諷嘲和抨擊，至少使人們感到，電影除了娛樂和賺錢之外，還有對社會改良的使命」(10)。Jay Leyda則這樣敘述：「Cheng, (...), proposed for their first film an idea about feudal marriage customs of his native province. The Difficult Couple (or Wedding Night), with Cheng's scenario, became the first Chinese fictional film that did not rely on the mere recording of popular theatre scenes.」(註19)到目前為止，筆者尚未發現對這一判斷提出嚴肅質疑的電影史著。(註20)

當然，這一判斷並非完全沒有道理，證據卻非確鑿有力。從亞西亞(新民)公司拍片的順序來看，鄭正秋的回憶錄似乎暗示了《難》片是首先拍攝的。(註21)鄭君里也明確《難》是新民公司「最初的出品」，但如前所引，徐恥痕則提到「最初開攝者，為《二百五白相城隍廟》」。雖然錢化佛的回憶錄裡也認為《難》片最先拍攝，但考慮到此文的諸多錯誤，似乎也不能作為有力證據。比較安全的判斷，應該根據上引廣告(圖1、圖2)，將《難》及其它六部短片視作同時出品。

從「故事短片」這一角度來看，事實上，同時放映的其他幾部短片也是有故事情節的。如《三賊案》講述某地一紳戶，家資巨萬，引來一賊入室盜竊，主人第二天發現了，告之官廳，官廳懸賞捕賊，賊躲進廟裡扮神，捕手久不獲賊，入廟求神，遂發現了賊，將其捉拿歸案。《賭徒裝死》講述富家子賭錢大輸，遭家人痛斥，遂裝死，準備席捲陪葬金銀而逃，後被識破。《風流和尚》講述某無賴甲的妻子約一和尚夜半私會，被另外四個和尚聽到了，齊來赴約。後甲歸家，把躲在房間各處的和尚們抓了出來。《橫衝直撞》講述小販王

老老與以裁縫為業的窮婦發生口角，旁邊的一老婦幫助裁縫婦毆打王，王逃竄，一路撞到很多路人，大家最後一齊追到他（瘦月）。

更值得質疑的判斷是強調《難》「抨擊了封建（舊式）婚姻制度」，程季華等的論據是錢化佛根據回憶提供的《難》劇情介紹：

正秋是潮州人，他就把潮俗的封建買賣婚姻，作一無情的揭露。從媒人的撮合起，經過種種繁文縟節，直把面不相識的一對男女送入洞房為止，對舊婚姻的不合理，是不遺餘力加以抨擊的。（錢化佛：1456-7；程季華：18）

而1914年瘦月提供的劇情梗概是：

中國結婚手續頗繁，腐敗亦也極矣。此戲系甲乙兩富紳結朱陳之好。花燭之夕，賀者盈門。婚禮訖，送入洞房，禮人傳袋（筆者注：傳統婚俗中的一個程式），偶一不慎，夫妻交僕。既婚後半年，新郎以賭錢遇翻戲（筆者注：指舊時的詐騙團體「翻戲黨」）大負，夫婦因之起釁，搗毀物件，並各傷頭足。僕人報告甲乙二翁，於是闔家齊至，在途拉拉扯扯，頗有可觀。及抵新房，左右圍坐，新郎新娘其時惡感已息，彼此賠禮其事，遂寢。

兩相比較，可以發現前者只講述了故事的前半段，即婚禮段落。根據這一段，如果還可以勉強認為有抨擊封建婚俗的意圖（如瘦月版也確實提到中國結婚手續的繁複及「腐敗」），那麼後半段劇情則完全與此無關。丈夫賭博輸錢導致夫妻拌嘴打架，最後仍以彼此諒解的「團圓」方式結尾，何從體現批評「封建買賣婚姻」？而且，其間的「夫妻交僕」，「搗毀物件，並各傷頭足」以及「在途拉拉扯扯，頗有可觀」等細節，均體現受當時美國電影中流行的「打鬧喜劇」（slapstick comedy）風格影響的痕跡（鄭君里，1390）。這些痕跡也可以在亞西亞的其他影片中找到，如《橫

衝直撞》中「路遇多人鹹被王撞僕」的情景，以及鄭君里所列出的「戇蠢的小醜（俗稱「二百五」）在娛樂場的人群橫衝直闖，新娘遇白無常的追奔」等。而這些短片，卻被認為「內容大都低級無聊或屬滑稽打鬧之類」，「脫胎於沒落期文明戲」（程季華，20）。對於《難》片，除了上述的評語之外，更有甚者，認為它「把批評鋒芒指向不合理的封建婚姻制度，比胡適1919年在《新青年》發表的著名的獨幕劇《終身大事》還早六年，內容也比後者有深度」（柯靈；劉思平，11-12；譚春發，236-7）。

1949年之後有關中國電影史的敘述受中國大陸主流政治意識形態所左右，褒揚以「反帝反封建」為主線的「左翼電影傳統」。如1957年春，時任宣傳部長的陸定一在一次公開講話中指出：「在解放前，代表這種（中國電影事業）好傳統的，是左翼的電影事業。左翼電影有許多好東西，如反帝、反封建的思想和刻苦奮鬥的事業精神」（於伶：885）。除此之外，在各類官方主編的辭書等文本中，「反帝反封建」始終是定義「左翼電影」或「進步電影」的字面上的標杆。（註22）雖然，《難》遠非左翼時期的作品，但在中國電影發端的源頭上，能找到一部可以歸納出「反封建」思想的電影，顯然有助於給這一「反帝反封建」的傳統增加一個例證。而從它同期的其他影片的故事情節來看，似乎較難從中「歸納」出「反封建」的社會意義。雖然《難》片的後半部分實則完全「消解」了它可能存在的潛在社會意義，但最起碼前半部分還可以勉為其難地納入這一框架。從這個意義上，我們有理由猜測這段時期出版的回憶錄等史料（如錢化佛回憶錄）亦是經過意識形態的「過濾」，有意識或無意識地「略去」了故事後半部分的情節。再則，《難》片作者鄭正秋在中國電影史上是「進步電影工作者」的形象，可能跟此片被經典化也有一定關連。（註23）

客觀來說，可以認為，鄭正秋在編寫這齣「社會諷刺劇」時可能有一定的諷刺舊式婚俗的意圖，畢竟，從民國初年的社會風氣來看，以宣傳

「新」的價值觀(對應於「舊」的中國傳統儒家思想及社會制度)為指歸的「啟蒙活動」自清末開始已在中國社會以各種形式展開,在民初更得以蓬勃發展(李孝悌)。瘦月的文中強調這批影戲「大抵以改良風俗破除迷信之戲居多」,且以「中國結婚手續頗繁,腐敗亦極矣」為開首介紹《難》片,不能不說是這種「趨新」的價值觀念的反映。不管內容究竟如何,在宣傳文字上,還是需要緊跟時代新潮流的。但是,另一方面,也必須考慮到電影在當時人們觀念裡的「雜耍」和「遊戲小道」性質,而且技術條件決定他們只能拍攝短片,就像傳統戲劇裡的正劇與趣劇的區別,短片的篇幅決定了他們很自然地取「滑稽笑劇」為題材。從上引的故事梗概可以看出,《難》片根本上其實也是採取「滑稽笑劇」的形式,和它同期的短片並無質的區別。若徹底抹煞這一故事中的笑劇元素以突出「反封建」的意圖,顯然是不符合歷史真實的。

綜上所述,我們可以試圖回答本文開頭提出的另外兩個問題:在何種意義上《難》片可以(或不可以)被冠以如此稱號?它是如何以及為何在中國電影史史學建構的過程中被「經典化」的?從純粹的史實角度,將《難》稱為中國第一部故事短片的判斷不盡準確,但不能說完全錯誤。僅從拍片順序,目前似無十分確鑿的史料證明《難》是亞西亞(新民)公司拍攝的第一部故事片,從發行(或出品)的角度,另有四部短故事片是與它同時開映的,在廣告上也沒有絲毫跡象突出《難》。所以,我們只能認為它是中國最早出品的故事短片之一。至於它「經典化」地位的確立,與1949年之後中國大陸的政治環境有絕大關係。1949年之前的電影史沒有這一說法充分說明了這一點。事實上,將這一部可以歸納出「反封建」思想的影片定義為「中國第一部故事短片」,與官方電影史的敘事需求密切相關。

當然,毫無疑問,在影片拷貝遺失的情況下,僅依賴文字資料很難確切還原影片的敘事結構及可能只有影像方可傳達的微妙意涵。電影作為視覺和感官文化經驗所開啟的多元景觀,僅從紙面

的文字記載,確實無從窺其全豹。在這個意義上,本文對《難》片的研究,儘管試圖通過可利用的資源盡可能接近歷史的原貌,但可能也只是揭示了冰山的一角。但除了探索圍繞《難》片的一系列歷史問題本身之外,本文也希望藉此個案研究對中國早期電影研究的方法論和史學建構問題貢獻一些思考。就方法論而言,西方的默片電影史家1990年代以來越來越注意到早期電影的「媒介互文性」(media-intertext)現象,因而更多轉向傳統上的「非電影資料」(non-filmic evidence),如市政檔案、流行期刊等,以期探索影片的銀幕世界之外所指向的更豐富的社會文化圖景(參見Elsaesser, 1990: 3)。與此相關連,電影史學的「經典研究」之傳統(masterpiece tradition)自1980年代以來已不斷遭受質疑。探討「經典」何以成為經典,研究「經典」影片產生的歷史文化背景,成為學者熱心探索的題目(Allen and Gomery, 1985: 67-76)。在中國電影史學界,「經典化」的命題同時與「政治化」或「意識形態化」息息相關。研究「經典」文本(text)周邊的「互文本」(intertext)和「上下文」(context),以探討「經典」的生成機制,不僅具有與西方電影史學中類似研究一脈相承的意義,同時對中國電影史學的建設,具有特殊意涵。在21世紀的當下,誕生於上世紀1960年代初大陸政治環境中的官方中國電影史,及其所塑造的諸多「經典」,都有待藉助更多「互文本」和「上下文」的重新發掘,來加以重新審思。

註釋

1. 《申報》, 1913/9/27:12。標點為本文作者所加,括號中的字為根據上下文修正的原文中的錯字。
2. 關於「我國第一部故事短片」的判斷,見程季華,頁29。台灣及海外出版的中國電影史著作多沿用這種觀點。如台灣電影史家杜雲之稱其為「我國電影史上第一部有情節的故事短片」,見杜雲之(10); Jay Leyda稱其為「the first Chinese fictional film」,見Leyda(16)。
3. 大陸出版的電影史著作中,鄧蘇元和胡菊彬合著的

- 《中國無聲電影史》提供了一些新鮮的史料，但並未突破程作的基本框架和主要論點；上述出版於1970年代台灣的杜雲之的著作，因為政治原因，主要論點與程作往往背道而馳，但在史料方面，後者多參考借鑒前者；1972年在美國出版的Jay Leyda的著作，同樣，它的主要史料來源於程作，當然，作者也補充了部分西方出版物中的相關材料。近年來的相關著作，如*Projecting a Nation*(Hu, 2003), *Chinese National Cinema*(Zhang, 2004), 《中國電影產業史》(沈芸, 2005)等，儘管論述重心各有側重，也各自補充了相當的新鮮史料，但可能由於「通史」的體裁限制，鮮見在史實發掘和結論方面的重大突破。
4. 如論文集*Transnational Chinese Cinemas*(Lu, 1997)、*Cinema and Urban Culture in Shanghai*(Zhang, 1999)、*Chinese-Language Film*(Lu, 2005)中收錄的部分論文，以及蕭知緯，〈三十年代「左翼電影」的神話〉；盤劍，〈論《現代電影》的文化特徵〉；黃德泉，〈電影初到上海考〉等，均利用一手史料對某些「定論」提出可信服的批駁。
 5. 如Berry, "Chinese Left Cinema in the 1930s", Ma, "The Textual and Critical Difference of Being Radical"等，都是對幾部「左翼電影」進行的文本分析(text reading)。在理論話語的運用方面，如Chow, *Primitive Passions*, 周慧玲，〈粉墨登場鬧革命〉等，都藉助「女性主義」的理論框架考察影片或電影現象，Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*用"vernacular modernism"(白話現代主義)作為理論框架，考察電影與中國的「現代化」之關係。對中國電影研究狀況的詳細綜述參見Zhang, *Screening China*。
 6. 比如不少對左翼電影的文本研究，其前提是假設「左翼電影」作為一批具有鮮明特質的影片的歷史存在，及其與1920年代商業電影的涇渭分明的區隔，但根據蕭知緯對左翼電影問題的歷史考證，「左翼電影」的界定存在很多模糊性和多義性，也很難把它們和1920年代的商業電影作截然對立。再如，周慧玲的上引文，其引用的重要材料之一——1994年出版於北京的《陳波兒傳略》，跟原始史料多有出入，建立於這樣的基礎之上的論述也多有牽強和武斷處。
 7. 電影史上一般稱其為「亞細亞影戲公司」，根據當時的廣告(如圖1)，則為「亞西亞」，雖僅一字之差，為尊重原始史實起見，本文使用後者。其英文名稱China Cinema Company，見程樹仁，頁1324，並參見Law。
 8. 關於張石川的早期經歷，見其夫人何秀君的回憶錄(頁110-1)，在此文中，何提到經潤三是「上海三個半大滑頭中的一個(其餘兩個是黃楚九和虞洽卿……)」，可見，張石川有著比較硬的「靠山」，而不是普通的底層小買辦。據何秀君，他在美資房地產公司華洋公司工作(頁110)，據鄭君里，他是美化洋行廣告部職員(鄭的出處是1923年7月上海青年會鄭正秋演講《中國電影史》，頁1389)，據鄭正秋的《自我導演以來》，「上海小報社張石川君」(頁398)。合理的解釋是，張可能同時在做幾份工作，這在當時的文化圈裡是普遍現象。
 9. 《新劇雜誌》共出兩期(第一期，1914/5/1；第二期，1914/7/1)，創辦人經營三、杜俊初，發行人張石川，撰述人：管義華、許嘯天、王瘦月、夏秋風等。見該雜誌職員表。
 10. 錢稱拍攝時間在秋天，應該是記憶有誤。根據後文會提到的諸多證據，拍攝時間當在夏天。值得注意的是，這份較常引用的資料事實上還有很多錯誤，比如他提到亞西亞公司的基本演員來自民鳴社，而民鳴社實則成立於1913年11月。但關於拍攝細節，因為他是演員，親身經歷拍攝，故準確的可能性比較高。
 11. 根據程樹仁，攝影師為依氏，即依什爾，頁1324，後來的電影史多沿用這一說法，如程季華等。但根據周劍雲，攝影師為威廉靈區，見穀劍塵引其為昌明電影函授學校編寫的教材《影戲概論》(1926)，見穀劍塵，頁1359。
 12. 管際安在1922年的文章中也提到：「民國二年(1913)夏天，美國亞西亞影戲公司到上海攝中國影戲，……後來癸醜(1913)戰事發生，歐戰導火線巴爾幹問題決裂，膠片來源斷絕，演員又互相傾軋，所以就宣告暫時停止。」見管際安，頁1313-5。癸醜戰事是指發生在1913年7月下旬至八月討袁軍炮轟江南製造局和吳淞炮台的戰鬥，即「二次革命」。這次戰鬥引發「上海城內各商店均閉市，秩序混亂(7月24日)」，導致電影拍攝活動受阻也在情理之中。關於這次戰事參見《近代上海大事記》，頁762ff。
 13. 1913年11月以後的放映片目見《申報》1913/11/2: 11。下文將詳述此次放映。

14. 如愛倫影戲園1913年12月22至24日放映新聞片《陸軍大演習之實況》，滑稽片《傻子先生之淘氣》和《妖怪之住宅》等。票價在1角至5角不等。見《申報》，1913/12/22:11; 1914/1/16:12。
15. 如9月28日和10月5日分別刊登鈺根和丁悚評新民社新劇《馬介甫》和《家庭恩怨記》的劇評，分別見《申報》，1913/9/28: 13, 1913/10/5: 13。
16. 廣告中使用的西方小丑形象可為證據一。「遊戲之道」的說法見愛倫影戲園的廣告詞：「溯自歐風東漸，影戲盛行其中，開人智慧，增人見識，雖雲遊戲小道，必有可觀者焉。」參見《申報》1914.1.10: 12。
17. 美國學者Ben Singer在研究情節劇(melodrama)和現代性(modernity)之關係的著作中，詳細討論了二十世紀初美國舞台和銀幕上的情節劇致力於製造「聳人聽聞」(sensational)的畫面和情節，以及這種趨向與日益都市化的現代社會和都市人的心理狀態之關連。見Singer, chapter 3(Sensationalism and the world of urban modernity), chapter 5(Melodrama and consequences of capitalism), etc. 此則廣告中的這些措辭似乎暗合了這種心理取向。畢竟，1910年代的上海與同時期或稍早的西方大都市在某些地方確有一定的可比性。
18. 如他稱依紫耳(即依什爾)決定拍影戲時，文明戲正流行，遂與文明戲的主持人張石川等合組新民公司，而事實是，新民公司在前，張石川等組織民鳴社等文明劇團在後。片目也有錯誤，如他所列的《黑籍冤魂》事實上是1916年的出品，跟當時的亞西亞公司無關。見於君，《中國電影史記(一)》。
19. 可翻譯為：鄭，……(省略了介紹他的部分)，提議拍攝家鄉封建婚俗作為他們第一部電影的主題。《難夫難妻》(又名《洞房花燭》)，鄭正秋編劇，成為中國第一部故事片，不再是對戲劇片斷的純粹記錄。見Leyda, P.16。
20. 如在最近出版的*Chinese National Cinema*一書中，亞西亞公司的出品只提到了《難》片作為代表。從事實層面而言，這並沒有錯，但忽略其他影片而只突出《難》並不符合歷史的真實面貌。這一事實也充分說明了《難》經過程作等的「經典化」而脫穎而出，以及這一判斷被廣泛接受的程度。見Zhang, *Chinese National Cinema*, P.19。
21. 鄭是這樣措辭的：「[張石川托他編劇之後]，一口答應，馬上編成功一部《難夫難妻》的社會諷刺劇，就

由我和石川聯合導演」，見鄭正秋，頁398。雖然沒有明確表示這是第一部開拍的影片，但似乎暗示了這個資訊。

22. 如《中國電影大辭典》定義左翼電影為：「1933-1935年，中國左翼文化界總同盟領導下的中共秘密電影小組，在上海開展的左翼電影運動及由此攝製的一批反帝反封建影片。」見頁1411。
23. 鄭正秋在1933年參與組織有左翼電影人士參與的「中國電影文化協會」，並發表《如何走上前進之路》一文，提出「反帝反資反封建」的「三反主義」，這些都與左翼的主流思潮相吻合。所以他後來導演的《姊妹花》，也被納入「左翼電影」的範疇，雖然這部影片當時亦受國民黨政府嘉獎。見陳播，頁84-6、244。

參考書目

- 一影。〈紅粉骷髏評〉。《新聲雜誌》10期，1922/6/1。上海通社編。《上海研究資料續編》。上海：上海書店，1984(1936首印)。
- 於君。〈中國電影史記〉。《青青電影》，16卷25-29期(1948/8/18-9/15)。
- 於伶。〈黨在解放前對中國電影的領導與鬥爭〉。《中國電影》1959年5期：29-33；6期：42-46。收錄於《中國左翼電影運動》，頁885ff。
- 木子。〈鄭正秋生平系年〉。《當代電影》1(1989): 96-103。
- 中國電影資料館編。《中國無聲電影》。北京：中國電影出版社，1996。
- 殺劍塵。〈中國電影發達史〉。首刊於《中國電影年鑒》，1934。重印於《中國無聲電影》，頁1355-80。
- 杜雲之。《中國電影史》(3卷)。台北：台灣商務印書館，1972。
- 何秀君。〈張石川和明星影片公司〉。《文史資料》。文史資料研究委員會編。北京：文史資料出版社，1(1980): 110-65。
- 李孝悌。《清末的下層社會啟蒙運動：1901-1911》。石家莊：河北教育出版社，2001。
- 沈芸。《中國電影產業史》。北京：中國電影出版社，2005。
- 周劍雲。〈影戲雜誌序〉。《影戲雜誌》1.2(1922.1.25)。
- 。〈劇壇懷舊錄〉。《萬象》4.3(1944.9): 33-43。

- 周慧玲。〈粉墨登場鬧革命：陳波兒與中國現代表演中的「新女性」運動，1934-1945〉。彭小妍主編。《文藝理論與通俗文化》。台北：中研院中國文哲所，1999，頁603-48。
- 馬二先生。〈一年來新劇界之回顧〉，《遊戲雜誌》10期，1914。
- 柯靈。〈從鄭正秋、蔡楚生看中國電影美學〉。《電影故事》4期，1984。
- 徐恥痕。《中國影戲大觀》。上海：合作出版社，1927。部分收錄於《中國無聲電影》，頁1326-8。
- 陳播主編。《中國左翼電影運動》。北京：中國電影出版社，1993。
- 張石川。〈自我導演以來〉。《明星半月刊》1卷3期-6期（1935/5/16-1935/7/1）。收錄於《中國無聲電影》，頁401-408。
- 。〈一束陳舊的斷片〉。《萬象》4.3（1944.9）：43-5。
- 張駿祥，程季華編。《中國電影大辭典》。上海：上海辭書出版社，1997。
- 程樹仁，甘亞子，陳定秀。《中華影業年鑒》。上海：中華影業年鑒社，1927。部分收錄於《中國無聲電影》，頁1320-25。
- 程季華，李少白，邢祖文。《中國電影發展史》（2卷）。北京：中國電影出版社，1981（第一版1962）。
- 湯志鈞主編。《近代上海大事記》。上海：上海辭書出版社，1989。
- 葛一虹。《中國話劇通史》。北京：文化藝術出版社，1990。
- 傅謹。《二十世紀中國戲劇的現代性與本土化》。台北：國家出版社，2005。
- 黃德泉。〈電影初到上海考〉。《電影藝術》3（2007）：102-109。
- 義華。〈一年來上海之新劇：新民公司、新民社、民鳴社〉。《新劇雜誌》1期，1914。
- 鄭正秋。〈自我導演以來〉。《明星半月刊》1.1（1935/4/16）：12-17。收錄於《中國無聲電影》，頁397-400。
- 〈鄭正秋先生小傳〉。《明星半月刊》2.2（1935/8/1）：5。
- 鄭君里。〈現代中國電影史略〉。原收錄於《近代中國藝術發展史》。上海：良友圖書印刷公司，1936。重印於《中國無聲電影》，頁1385-1432。
- 楊德惠。〈上海影片公司滄桑錄〉。《中國電影畫報》1940創刊號。收錄於《中國無聲電影》，頁1433-7。
- 蕭知緯。〈三十年代「左翼電影」的神話〉。《二十一世紀》103（2007）：42-52。
- 瘦月。〈中國最新活動影戲段落史〉。《新劇雜誌》。第二期：（1914.7）。
- 管大。〈中國影戲談〉。《影戲雜誌》1.1（1921）。收錄於《中國無聲電影》，頁1311-2。
- 管際安。〈影戲輸入中國後的變遷〉。《戲雜誌》1922嘗試號。收錄於《中國無聲電影》，頁1313-5。
- 歐陽予倩。〈談文明戲〉。田漢等編輯。《中國話劇運動五十年史料集》（3卷）。北京：中國戲劇出版社，1985，頁48-66。
- 劉思平。《張石川從影史》。北京：中國電影出版社，2000。
- 盤劍。〈論《現代電影》的文化特徵〉。《當代電影》。2（2005）：75-78。
- 錢化佛。〈亞細亞影戲公司的成立始末〉。原載《中國電影》1956年1期。重印於《中國無聲電影》，頁1455-8。
- 瀨戶宏。《新民社上演演目一覽》（公佈於其個人網站 <http://www.ne.jp/asahi/seto/ryuu/>）。
- 譚春發。《開一代先河》。北京：國際文化出版公司，1992。
- 鄺蘇元，胡菊彬。《中國無聲電影史》。北京：中國電影出版社，1996。
- Abel, Richard ed. *Silent Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1996.
- Allen, Robert Clyde, and Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.
- Berry, Chris. "Chinese Left Cinema in the 1930s: Poisonous Weeds or National Treasures." *Jump Cut* 34(March 1989): 87-94.
- Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia UP, 1995.
- Elsaesser, Thomas, and Adam Barker. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, 1990.
- Elvin, Mark. "Defining the *Explicanda* in the 'west and the rest' debate." *Canadian Journal of Sociology* 33.1(2008): 168-185
- Hu, Jubin. *Projecting a Nation: Chinese National Cinema before 1949*. Hong Kong: Hong Kong UP,

2003.

Kingsley, Grace. "Rialto. Stage and Studio. Film Impresario of Orient here to Show Picture." *Los Angeles Times* 10 Nov 1916, II 3.

———. "Studio Sparkles Ripples from Reeldom." *Los Angeles Times* 17 Dec 1916, III 1.

Law, Kar, and Frank Bren. "The Enigma of Benjamin Brodsky." *Hong Kong Film Archive Newsletter* (《香港電影資料館通訊》) 14 (November 2000).

Leyda, Jay. *Dianying/Electric Shadows: An account of films and the film audience in China*. Cambridge MA: MIT P, 1972.

Lu, Sheldon Hsiao-peng, ed. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: U of Hawai'i P, 1997.

Lu, Sheldon Hsiao-peng and Yeh, Emilie Yueh-Yu eds. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: U of Hawai'i P, 2005.

Ma, Ning. "The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930's." *Wide Angle* 11.2 (1989): 22-31.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia UP, 2001.

Zhang, Yingjin ed. *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford UP, 1999.

———. *Screening China: Critical interventions, cinematic reconfigurations, and the transnational imaginary in contemporary Chinese cinema*. Michigan: U of Michigan, 2002.

———. *Chinese national cinema*. New York: Routledge, 2004.

Zhang, Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: The U of Chicago P, 2005.

(黃雪蕾，德國海德堡大學(University of Heidelberg)漢學系博士生。主要研究方向為中國電影史和民國大眾文化，現正在進行民國時期的上海明星影片公司的研究。)